

DOMENICO SARRI

LA FURBA E LO SCIOTTO

Due intermezzi di Tommaso Mariani per *Artemisia*

Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1731

edizione critica a cura di

ERIC BOARO

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS

MUSICA TEATRALE DEL SETTECENTO ITALIANO

Serie I: Drammi veneziani su testi di Goldoni

Serie II: Drammi per musica di Niccolò Jommelli

Serie III: Intermezzi napoletani del Settecento

Questo volume è stato realizzato grazie a un contributo dell'Università degli Studi di Milano – Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, erogato nell'ambito del Piano di Sostegno alla Ricerca 2015/2017 per pubblicazioni di collane tematiche e creazione di supporti multimediali per la comunicazione dei risultati della ricerca

In copertina: Antonio Joli (1700-1777), *Veduta di Napoli con il Vesuvio*, olio su tela (collezione privata)

Realizzazione grafica della partitura: Eric Boaro

Impaginazione dei testi: Edizioni ETS

Copyright © 2017
Edizioni ETS s.r.l.
Piazza Carrara, 16-19 - 56126 Pisa
Tel. 050/29544-503868 - Fax 050/20158
e-mail info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

ISMN 979-0-705015-35-5
ISBN 978-884674945-1

SOMMARIO

Introduzione	VII
Fonti dell'edizione	XV
Criteri dell'edizione	XIX
Libretto	XXI
Organico e personaggi	XXXI
<i>La furba e lo sciocco</i>	
Intermezzo primo	
Aria di Barlacco «Se mi vien la bizzarria»	3
Recitativo «Infin sarà bisogno ch'io m'ammazzi»	6
Aria di Sofia «Dolce pensier d'amore»	6
Recitativo «Il merlotto è venuto»	8
Aria di Barlacco «Mi rimbomba dentro il core»	11
Recitativo «Signor, con sua licenza»	19
Aria di Sofia «Bramo l'amante mio»	22
Recitativo «Oh madama, voi siete un po' ridicola»	31
Duetto di Sofia e Barlacco «Quest'amore fu lodato»	34
Intermezzo secondo	
Recitativo «Amiche mie, statevi attente a fare»	43
Ballo	44
Recitativo «Chi star ti mal creato»	45
Aria di Sofia «Non fuggire mammalucca»	47
Recitativo «Signor ussaro mio, facciamo tregua»	55
Aria di Barlacco «Son per lei un zibaldone»	59
Recitativo «Sopportar, sopportar, quando sposato»	69
Duetto di Sofia e Barlacco «Vuoi sposarmi? / Guì madama»	70
Recitativo «Alò mie nipotine, allegramant»	76
Ballo	77
Apparato critico	79

INTRODUZIONE

Domenico Sarri: una carriera interamente napoletana

Di origini pugliesi, Domenico Sarri (Trani, 24 dicembre 1679 – Napoli, 25 gennaio 1744) giunge a Napoli da «figliolo piccolo in età di sei anni in sette» per studiare al Conservatorio di Sant'Onofrio, probabilmente sotto la guida di Alessandro Scarlatti, Gaetano Greco e Angelo Durante.¹ La sua carriera si svolge interamente in ambito partenopeo, se si eccettua qualche sporadico soggiorno romano effettuato in occasione di alcune rappresentazioni operistiche. Nel 1703 ottiene la carica di «vicemaestro della Real Cappella» di Napoli.² L'avvento asburgico nel Mezzogiorno e il ritorno di Alessandro Scarlatti a Napoli (1707) fanno perdere al compositore ventottenne il prestigioso incarico istituzionale a corte:³ fino al 1719, Sarri concentra pertanto la sua attività negli ambienti ecclesiastici, come la chiesa di San Paolo dei Teatini,⁴ e nell'«opera de' Morti» del Monte della Misericordia, per cui compone molte messe funebri.⁵

Le sorti di Sarri sembrano migliorare tra il 1715 e il 1720. È del 1716 il dramma *Ciro*, su libretto di Pariati (rappresentato dal 24 novembre 1716 fino al 5 gennaio 1717 al Teatro di San Bartolomeo),⁶ che inaugura la folta schiera delle grandi opere serie scritte dal musicista pugliese per il massimo teatro napoletano. Nel 1720 è incaricato «di servire la Fedel[issi]ma Città di Maestro di Cappella» presso la «Chiesa di San Lorenzo, dove detta Fed[elissi]ma Città fa tutte le funzioni»; l'incarico fa seguito alle dimissioni del predecessore Gaetano Greco.⁷

Al culmine del *cursus honorum* di Sarri si collocano l'elezione a vice maestro della cappella di corte nel 1725 (Alessandro Scarlatti, primo maestro, muore e Francesco Mancini gli subentra) e la nomina a maestro di cappella nel 1737 (Francesco Mancini viene a mancare e Sarri ne prende il posto).⁸ A incoronare la figura di Sarri come compositore istituzionale, oltre all'aggregazione all'Arcadia romana con lo

¹ Per le informazioni biografiche, di centrale importanza è il contributo di ULISSE PROTA-GIURLEO, *Domenico Sarro*, «Archivi: Archivi d'Italia e Rassegna internazionale degli archivi» xv, 1959, pp. 73-89, che trascrive documenti probanti (contratto di matrimonio, fede di battesimo e carte relative alla sua morte; gli originali dei primi due sono stati esaminati anche dallo scrivente). Erronee sono invece le informazioni riportate da CARLO ANTONIO DE ROSA, marchese di VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Reale, 1840, pp. 196-199, e da FRANCESCO FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, 2 voll., Napoli, Tip. di Lorenzo Rocco, 1869-1871, I, pp. 543-546). È CHARLES BURNEY (*A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 voll., London, Printed for the Author, 1776-1789, IV, p. 544) che attribuisce a Scarlatti e Greco la formazione musicale di Sarri. Burney risulta essere l'unica fonte storica affidabile, poiché conferma le notizie riportate nelle carte d'archivio sopracitate. Angelo Durante è nominato da Prota-Giurleo senza ulteriori riferimenti.

² Cfr. PROTA-GIURLEO, *Domenico Sarro* cit., p. 74 e FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli* cit., pp. 543-546.

³ Un ordine asburgico priva dell'impiego tutti coloro che l'avevano ottenuto durante il vicereame iberico: ULISSE PROTA-GIURLEO – FELICE DE FILIPPIS, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952, p. 75. Sarri era politicamente filospagnolo (MICHAEL F. ROBINSON – DALE E. MONSON, *Sarro, Domenico Natale*, in *Grove Music Online*).

⁴ Documenti trascritti in PROTA-GIURLEO, *Domenico Sarro* cit.

⁵ Cfr. FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» v, 2006, pp. 21-54: 39.

⁶ Cfr. AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, 2009, p. 120.

⁷ Gaetano Greco aveva già provveduto a indicare Sarri come suo successore con una patente del 1715. Per la ricostruzione di questa vicenda, centrali sono i documenti d'archivio trascritti in RAFFAELE PARISI, *Documenti per il maestro di cappella D. Sarri*, «Rassegna Pugliese» XIX/8, agosto-settembre 1902, pp. 225-234.

⁸ Su queste vicende cfr. i documenti trascritti in PROTA-GIURLEO, *Domenico Sarro* cit. e FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Per una storia della vita teatrale napoletana nel primo Settecento*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» III, 1999, pp. 31-115: 67-68.

pseudonimo «Daspio» nel 1726,⁹ è sicuramente la composizione di *Achille in Sciro*, che il 4 novembre 1737 inaugura il Teatro di San Carlo, appena eretto da Carlo di Borbone, succeduto agli Asburgo nel governo di Napoli dopo le vicende della guerra di successione polacca.¹⁰ Il 25 gennaio 1744, un anno dopo la composizione della sua ultima opera, *Alessandro nelle Indie*, Sarri muore all'età di sessantacinque anni.

Oltre alla dozzina di drammi seri, tra i quali Burney ricorda *Tito Sempronio Gracco* oltre alla *Didone abbandonata* del 1724 (il primo libretto del Metastasio), Sarri scrisse numerose cantate e serenate per festeggiamenti nobiliari (tra cui spiccano lo *Scherzo festivo tra le ninfe di Partenope*, composto per il compleanno dell'imperatrice asburgica nel 1720, e la serenata *Andromeda*, in cui debutta Farinelli, composta nel 1721 per il matrimonio del principe Della Rocca), opere di soggetto sacro (come *Ester riparatrice*, 1724), commedie per musica per il Teatro dei Fiorentini (alcune, come *Gli amanti generosi* e *Fingere per godere*, rispettivamente 1735 e 1736, testimoniano la collaborazione con il librettista Tommaso Mariani), intermezzi (*Brunetta e Burlotto*, scritti per *Ginevra principessa di Scozia* nel 1720, sono probabilmente i primi intermezzi indipendenti dal dramma ospite creati a Napoli), musica sacra. Su quest'ultima, il marchese di Villarosa dichiarava che

in Alemagna levò gran grido la sua musica di chiesa. Sarà così: ma certo è che il sig. Sigismondi che arricchì l'archivio di musica del Conservatorio di S. Sebastiano di [...] composizioni sacre e profane [...], veruna musica di chiesa del Sarri poté raccogliere; la qual cosa se fosse accaduta forse si sarebbero meglio apprezzati i musicali talenti di tal compositore, locché nelle teatrali produzioni non è avvenuto; colpa anche delle poesie degli drammi, che [...] eran quasi tutte assai frivole.¹¹

Il resto delle mansioni che Sarri si trova a svolgere, sia durante il Viceregno austriaco sia durante il Regno successivo, è strettamente legato al calendario ecclesiastico. Con Carlo di Borbone queste occasioni si riducono: la cappella reale si trova a operare a Santa Chiara per la festa della santa omonima e per il *Corpus Domini*, alla chiesa della Solitaria per la festa dei Sette Dolori della Vergine, a San Giacomo degli Spagnoli per la ricorrenza del santo, nella chiesa del Carmine Maggiore per Nostra Signora del Carmelo. Carlo di Borbone concepiva il palazzo reale come centro gravitazionale della città: per questo limitò le attività musicali *extra moenia*. Solo grandi eventi politici e militari potevano far uscire da palazzo i musicisti, che spesso si esibivano nella cappella del Tesoro di San Gennaro.¹²

Se le opere della prima stagione creativa di Sarri, fino al 1715 circa, risentono ancora di un certo gusto contrappuntistico di stampo scarlattiano, da quel periodo in poi il maestro pugliese acquista piena padronanza del nuovo stile napoletano, contrapponendo più nettamente l'interesse melodico delle parti acute al basso; tanto che Charles Burney evidenzia come Sarri, oltre ad essere «much esteemed, both for his ecclesiastical and secular productions [...], was one of the early reformers who, like Vinci, simplified harmony, and polished melody, in his productions for the stage».¹³ Più critiche sono le opinioni di altri musicografi: Johann Joachim Quantz, in Italia per il suo *grand tour*, nel 1725 lamenta che il *Tito Sempronio Gracco* sia stato «posto in musica quasi nello stesso stile di Vinci»; di simile avviso è Johann Joachim De Brosses, secondo il quale «Sarro est un musicien savant mais sec et triste».¹⁴

⁹ Solo pochi altri compositori entrarono in Arcadia: Alessandro e Benedetto Marcello, Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Bernardo Pasquini e Andrea Adami. Sui rapporti tra Sarri e l'Arcadia vedi KNUD ARNE JÜRGENSEN, «Con placido semblante...». *L'opera Il Valdemaro di Domenico Sarro (Roma, 1726)*, «Analecta Romana Instituti Danici» xxxvii, 2012, pp. 79-150.

¹⁰ Per un resoconto di questa fastosa rappresentazione cfr. BENEDETTO CROCE, *I Teatri di Napoli*, Napoli, Luigi Pierro, 1891, pp. 324-336.

¹¹ Villarosa (*Memorie dei compositori di musica* cit.) cita GIUSEPPE BERTINI, *Dizionario storico critico degli scrittori di musica*, 4 voll., Palermo, Tipografia Reale di Guerra, 1815, iv, pp. 24-25, e altre fonti ottocentesche non fanno che riprendere la sua testimonianza. Le opere sacre di Sarri sono oggi conservate per la maggior parte in biblioteche tedesche.

¹² COTTICELLI-MAIONE, *Per una storia della vita teatrale napoletana* cit., p. 32.

¹³ BURNLEY, *A General History of Music* cit., p. 548.

¹⁴ Entrambe le citazioni in DAMIEN COLAS – ALESSANDRO DI PROFIO, *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe: les pérégrinations d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 90.



Nicola Maria Rossi, *Quattro altari*, particolare.

Nicola Maria Rossi, *Quattro altari*, olio su tela, 1732.

Di Sarri esiste almeno una raffigurazione pittorica. Così, infatti, si esprime Bernardo de Dominici – il Vasari napoletano – parlando dei *Quattro altari*, una tela di Nicola Maria Rossi del 1732:¹⁵

Nel terzo quadro si vedea rappresentata la festa de' 4. Altari, e si vedea la funzione della Benedizione del Santissimo nell'Altare [...]. Questo dimostrava il descritto Altare in profilo con la sua gran scalinata, e con ciò venivano le figure a parer ben distinte in quei gradini inginocchioni, ed in esse eran quasi i ritratti di tutti i Ministri, che seguivano il Viceré, e de' Musici della Cappella Reale, che in tal giorno vanno avanti il SS. Sagramento: distinguendosi fra essi, sebbene in picciolo, il primo Maestro di Cappella Francesco Mancini, Domenico Sarro Vicemaestro [...].¹⁶

Tra i musicisti ve ne sono due che, oltre a non suonare o cantare, sono visibilmente più anziani di tutti gli altri (Sarri aveva 53 anni nel 1732, Mancini 60): uno al centro, che porta un cappello, e un altro a destra, che regge un foglio arrotolato, tratto distintivo del maestro o del vicemaestro. Guardando la tela l'occhio cade subito e senza indugi sulla figura centrale, che guarda l'osservatore e che viene perciò a configurarsi come fulcro del gruppo. Nel 1732 Mancini era la figura musicale centrale a corte, in quanto primo maestro, e Sarri il suo vice: questa dinamica potrebbe essere stata rappresentata anche sulla tela. Mancini potrebbe dunque essere la figura centrale e Sarri l'uomo con il foglio sulla destra.

«La furba e lo sciocco»: gli interpreti

Gioacchino Corrado (attivo dal 1705 al 1744) è il principale basso buffo a Napoli quando Leo, Sarri, Mancini, Vinci e Pergolesi compongono la loro musica. Dopo aver recitato in diverse commedie al Teatro dei Fiorentini, dal 1711 si specializza negli intermezzi, cominciando con *Lidia e Ircano* di Francesco Mancini e continuando fino all'editto borbonico che bandisce dal principale teatro napo-

¹⁵ Il quadro fa parte della Graf Harrach'sche Familiensammlung nel castello di Rohrau, in Austria.

¹⁶ BERNARDO DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Napoli, Ricciardi, 1742-1743, III, p. 688.

letano questo genere di spettacoli. Successivamente riprende a cantare in opere comiche al Teatro dei Fiorentini e al Teatro Nuovo, esibendosi al San Carlo solo in occasione della commedia in musica *La locandiera* di Federico e Auletta (1738). Tra i suoi incarichi spiccano l'interpretazione di Nibbio nell'*Impresario delle Canarie* (Napoli 1724 e Venezia 1725) e di Uberto nella *Serva padrona* (1733). La sua carriera come interprete comico si svolge quasi esclusivamente al Teatro di San Bartolomeo, in cui costituisce coppia fissa con Santa Marchesini fino al 1725; in quell'anno al soprano bolognese subentra Celeste Resse, che accompagnerà Corrado fino al 1732. Secondo Reinhard Strohm, Resse avrebbe poi sposato nel 1732 un gentiluomo inglese, Mr Hempson, che l'avrebbe portata con sé a Londra, dove il soprano avrebbe cantato in lavori di Händel e d'altri.¹⁷

L'inizio della collaborazione tra Corrado e Resse avviene in un momento particolare: se lavorare con la Marchesini era servito a Corrado per apprendere i segreti del mestiere (Marchesini a sua volta li aveva appresi dal basso buffo Giovanni Battista Cavana), il subentro della Resse ha sapore palingeneticamente. Con i nuovi testi veneziani portati da Corrado a Napoli dopo la stagione del 1724/25 in laguna, infatti, il gusto letterario degli intermezzi si modifica: i testi non sono più vincolati a tradizioni locali, ma si aprono a una circolazione internazionale; quale indice della loro indipendenza dal dramma serio, nei libretti napoletani dal 1728 in poi sono stampati alla fine dell'intero dramma. I cantanti comici acquistano lo status di 'specialisti', e non più di ultimi personaggi della compagnia. Il legame strutturale con l'opera seria è progressivamente abbandonato: i soggetti sono tratti dalla vita quotidiana, scompare un certo tipo di comicità grossolana satura di lazzi, travestimenti ed istrionismi, diminuiscono i *topoi* della commedia all'improvviso.

La coppia Corrado-Resse riuscì ad affinare in modo egregio tutte queste caratteristiche, sia con una recitazione realistica sia con una vocalità ben individuata e perfino virtuosistica, suggellando un importante momento di metamorfosi dell'intermezzo.¹⁸ Quando il sodalizio termina, Corrado riflette sulla sua condizione nel testo metateatrale di un intermezzo che ha per protagonisti Perinotta e Bombo (nel *Demetrio* di Metastasio-Federico, musica di Leonardo Leo, 1732). Corrado vi interpreta proprio la parte di un cantante di intermezzi che cambia la compagna, iniziando a collaborare con una cantante all'inizio della carriera, dunque poco esperta: si tratta di una preziosa, nonché curiosa, fonte di informazioni sulla prassi di questo genere di rappresentazioni. Il personaggio di Bombo appare quindi come la controfigura di Corrado, Perinotta come quella dell'esordiente Maria Natalizia Bisagi. *La furba e lo sciocco* mostra un'evidente disparità tecnica tra le arie dei due personaggi: quelle di Barlacco, personaggio interpretato dal più esperto Gioacchino Corrado, sono molto più ricche di immagini coloristiche e più impegnative dal punto di vista vocale (basti pensare alle rapide volatine di trentaduesimi in «Son per lei un zibaldone») rispetto a quelle di Sofia, più tradizionali e manierate perché destinate a un'interprete – in questo caso Celeste Resse – non ancora così navigata.

La fortuna

Dopo le rappresentazioni napoletane del 1731, alcune arie tratte da *La furba e lo sciocco* circolano in Italia e in Europa. La fortuna di questi intermezzi è strettamente legata all'attività artistico-impresariale di alcune figure legate al mondo delle compagnie itineranti: i fratelli Mingotti e la coppia di interpreti costituita dai bolognesi Grazia Mellini e Pellegrino Gaggiotti. Un legame tra quest'ultimo e la coppia di impresari veneziani è attestato sin dagli anni Venti, poiché il suo nome appare nei libretti stampati per gli intermezzi allestiti dai Mingotti in quegli anni.

Altre tracce, più incerte, conducono a Firenze, dove nell'autunno del 1743 viene rappresentata, al Teatro di via del Cocomero, la commedia per musica *Il Giramondo*. Pellegrino Gaggiotti, che per l'oc-

¹⁷ FRANCO PIPERNO, *Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, in *Grove Music Online*; REINHARD STROHM, *Comic Traditions in Handel's «Orlando»*, in *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 249-269: 251.

¹⁸ Cfr. FRANCO PIPERNO, *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» III, 1999, pp. 157-171: 160.

casione veste i panni di don Giovanni Andrea, ripropone le arie «Se mi vien la bizzarria» e «Son per lei un zibaldone». Un secondo indizio conduce al veneziano Teatro di San Moisè, dove nell'autunno del 1743 Pellegrino Gaggiotti ripescava «Se mi vien la bizzarria» per una rappresentazione di *Orazio*. In questa occasione la sua partner è Grazia Mellini.

Nel corso delle sue *tournées* nel nord dell'Europa, Pellegrino Gaggiotti continua a ripescare dal suo repertorio di baule per l'allestimento di nuovi spettacoli. È questo il caso dell'*Orazio* rappresentato ad Amburgo nel 1745, in cui il pubblico della città anseatica sente per la prima volta l'aria «Se mi vien la bizzarria».¹⁹ La coppia Gaggiotti-Mellini viene poi ingaggiata da Pietro Mingotti per alcune rappresentazioni, sempre in nord Europa. Nei due allestimenti di Pietro Mingotti dell'intermezzo *La furba e lo sciocco / Die Arglistige und der Einfältige*, ad Amburgo nel 1747 e a Copenaghen nel 1748, l'unica traccia della musica originale di Sarri risulta essere l'aria «Bramo l'amante mio», cantata da Grazia Mellini.

La successiva messinscena, nel 1753 a Copenaghen, di un intermezzo che condivide il titolo delle rappresentazioni amburghesi non prevede la ripresa di nessuna aria della versione napoletana originaria. Altre rappresentazioni dello stesso intermezzo ebbero luogo, a quanto pare, nel gennaio-febbraio del 1755, ma non sono attestate da alcun libretto superstite.²⁰

L'autore del libretto

Nell'«Avvertenza» premezza al libretto a stampa il poeta, Tommaso Mariani, dichiara che per la stesura di *Artemisia* ha rimaneggiato un dramma preesistente, senza specificare quale. Il libretto non discende dall'*Artemisia* di Niccolò Minato, messa in musica nel 1656 da Francesco Cavalli, né dai libretti ad essa collegati; l'antecedente è invece l'*Eumene* di Apostolo Zeno, musicato per la prima volta da Marc'Antonio Ziani nel 1697. L'antecedente immediato sembra essere il libretto dell'*Eumene* dato nel 1721 a Roma nel Teatro delle Dame (Alibert), con musica di Nicola Porpora.²¹

Nonostante la parentela, *Artemisia* è un dramma diverso dall'*Eumene* del 1721, ancora molto vicino alla versione originaria di Zeno. Se il primo atto (che si limita a condensare o sopprimere alcune scene) presenta lampanti analogie, l'azione dell'*Artemisia* si discosta più marcatamente da quella dell'*Eumene* a partire dalla sesta scena del secondo atto. Vengono comunque mantenute porzioni del testo del 1721. Sembrerebbe confermare l'*Eumene* come il possibile modello dell'*Artemisia* anche la provenienza romana del libretto; Tommaso Mariani, attivo a Napoli tra il 1727 e il 1739,²² è di origine romana e potrebbe essere venuto in possesso del libretto musicato da Porpora prima del suo trasferimento a Napoli, e potrebbe anche aver curato personalmente il suo riadattamento del 1721 (nel libretto non è menzionato l'autore della poesia).

A Napoli, Mariani scrisse per lo più intermezzi e commedie per musica, spesso in dialetto napoletano e romano. Michele Scherillo ricorda *L'impresario di teatro* (1730, Teatro Nuovo), che prende a modello *L'impresario delle Canarie*; *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* (1734, Teatro dei Fiorentini, musica di

¹⁹ Ci informa in proposito ERICH HERMANN MÜLLER, *Angelo und Pietro Mingotti*, Dresden, Bertling, 1917, pp. 125-126, che attribuisce il libretto ad Antonio Palomba e la musica a Pergolesi e Latilla (di certo erroneamente: cfr. FRANK WALKER, *Orazio: The History of a Pasticcio*, «The Musical Quarterly» xxxviii/3, 1952, pp. 369-383).

²⁰ MÜLLER, *Angelo und Pietro Mingotti* cit., pp. 104-105 (da THOMAS OVERSKOU, *Den Dankse skueplads*, Kobenhavn, Thiele, 1864).

²¹ Un errore congiuntivo sembra infatti collegare il libretto dell'*Eumene* romano a quello dell'*Artemisia* napoletana: in entrambi, nella pagina dedicata all'«argomento» del dramma, possiamo leggere «Ariarate re della Cappadocia», personaggio poi sempre indicato come «Ariarato». Nessun altro libretto dell'*Eumene* presenta questa variante. Il legame tra i due libretti sembra comprovato anche da alcune lezioni condivise e differenti rispetto alla tradizione. A titolo esemplificativo, solo nei due libretti in esame si legge l'espressione «cinge la fronte» al posto di «sfavilla in fronte» nello stesso luogo (quarto verso, prima scena); i casi di questo genere sono numerosi.

²² MICHELE SCHERILLO (*L'opera buffa napoletana durante il settecento: storia letteraria*, Milano, Remo Sandron, 1917, pp. 194-199) cita la prefazione alla commedia del 1736 *Il baron della Trocciola*, in cui Mariani dichiara di aver pubblicato la sua prima commedia nel 1727 a Napoli.

Antonio Aurisicchio); *Il finto pazzo per amore* (1735, Teatro dei Fiorentini, musica di Giuseppe Sellitti); *Gli amanti generosi* (1735, Teatro dei Fiorentini, musica di Domenico Sarri); *Il Baron della Trocciola* (1736, Teatro dei Fiorentini, musica di Giovanni Fischetti), derivata da Molière e considerata da Scherillo la sua opera più riuscita. Altri titoli a lui attribuiti sono *Lo cicisbeo coffeato* (Teatro dei Fiorentini, 1728, musica di Costantino Roberto); *La schiava per amore* (Teatro Nuovo, 1729, musica di Leonardo Leo); *Fingere per godere* (Teatro Nuovo, 1736, musica di Domenico Sarri). Florimo gli attribuisce anche *La contadina astuta* (spesso indicata come *Livietta e Tracollo*), messo in musica da Pergolesi ed eseguito tra gli atti del suo *Adriano in Siria* del 1734 al San Bartolomeo. Gioacchino Corrado e Laura Monti ne furono gli interpreti. Molto apprezzato, l'intermezzo continuò a essere rappresentato in tutta Europa fino a metà Settecento.²³

La 'pittura' musicale

La resa musicale di vocaboli poetici pregnanti è una caratteristica frequente delle partiture napoletane di primo Settecento, sia serie che comiche. Negli intermezzi il procedimento è più frequente; in particolare nella *Furba e lo sciocco* Sarri dispiega, con notevole inventiva, una considerevole varietà di soluzioni: malgrado un testo poetico non molto originale, la 'pittura' musicale viene a configurarsi come il *quid* dell'intero lavoro.

L'aria di Barlacco «Mi rimbomba dentro il core» può considerarsi un *exemplum*. In quest'aria il vocabolo «rimbomba» è trasposto in musica con ostinati ritmi anapestici. Magistrale è la resa della decelerazione del battito del cuore con una *climax* discendente di valori ritmici. Di ulteriore effetto comico è la sovrapposizione di stilemi normalmente adoperati per un contesto eroico-militare (melodia di impianto triadico, grande presenza di ritmi puntati ed anapestici: simili caratteristiche si trovano nell'aria marziale «Al valor di Borea armato» del *Lucio Vero*, sempre di Sarri) con un testo comicamente amoroso. Di inventiva simile è l'aria di Sofia «Non fuggire mammalucca», in cui il motivo principale, di carattere frivolo e leggero (battute 1-2), viene accostato a una figurazione degli archi che ricorda le solenni figurazioni di un recitativo accompagnato (battuta 3 e seguenti). Nell'aria «Son per lei un zibaldone» Barlacco, mentre paragona il suo cuore al «Mongibello che tempesta co' sospiri», viene contrappuntato dai violini con rapide volatine (battute 25 e seguenti); subito dopo i «capogiri» del suo cervello sono traslati in musica con insistenti quartine di sedicesimi (battute 29-31). Altra immagine interessante è «il pulmone [che] fa il tamburro: taratà»: Sarri la rende con marziali ritmi anapestici. Ultima risorsa coloristica dell'aria è la discesa cromatica su «mi vacillano i ginocchi» (battute 102 e seguenti).

Quantunque *La furba e lo sciocco* sia un intermezzo indipendente dal dramma che lo ospita, è tuttavia ravvisabile un tenue legame con quest'ultimo: il *trait d'union* è costituito dall'argomento della guerra. L'episodio del duello nell'intermezzo, l'aria «Non fuggire mammalucca», il travestimento da ussaro di Sofia, il generale *mood* delle arie «Mi rimbomba dentro il core» e «Son per lei un zibaldone», sono tutti elementi che richiamano in chiave ironica l'aulica vicenda bellica dell'*Artemisia*. Il duello tra Sofia, travestita da soldato, e Barlacco, mette sicuramente alla berlina la tredicesima scena del terzo atto di *Artemisia*, in cui Leonato ed Eumene, rivali in guerra e in amore, si sfidano a colpi di spada. Oltre a ciò, la parodia dell'argomento bellico si esplicita anche sul piano musicale: alcuni *topoi* di carattere eroico vengono ripresi, a volte letteralmente, da un'aria militare del dramma serio e trasferiti a un'altra dell'intermezzo. Il caso più evidente è costituito dalla pomposa aria «Ite a frenar» (nel primo atto dell'*Artemisia*), riflessa nella più vezzosa e manieristica «Bramo l'amante mio» (nel primo intermezzo): l'incisiva figurazione composta da due trentaduesimi e un ottavo puntato,

²³ Scherillo (*L'opera buffa napoletana* cit., p. 150) inserisce Mariani tra i librettisti del «decennio di decadenza, che corre dal 1720 al '30 [...]: Bernard Saddumene, Carlo de Palma, Francesco Oliva e Tommaso Mariani». Nemmeno a p. 194 è più clemente: «Nelle sue commedie non c'è niente d'inverosimile, ma nemmeno niente di originale o di vivo o di attraente. Il Mariani ha nella bisaccia tutte le scene di convenzione, e le cava fuori e le mette a posto via via che se ne presenta l'occasione. Quindi le sue commedie patiscono nei lombi, e son tutte un pochino sbilenche».

ripetuta quattro volte, nel primo caso descrive il «generoso ardire» dei militi macedoni, nel secondo «il [...] fedele amore» (battute 21-22) o «l'amante [...] gentile e manieroso» (44-45). A ulteriore conferma, lo stesso motivo è ripreso dagli archi alle battute 8-9 di «Non fuggire mammalucca», l'aria dell'intermezzo che costituisce la parodia per eccellenza dell'argomento militaresco (il motivo interviene mentre Sofia, travestita da ussaro, sostiene di «due sciablate voler dare» a Barlacco). Per quanto riguarda i ritmi anapestici e le melodie di stampo triadico, essi sono presenti, tra gli altri, sia in due momenti topici del dramma serio, che conferiscono all'intero componimento un carattere militare (la sinfonia introduttiva e l'intervento musicale all'inizio del secondo atto, mentre «Artemisia, al suono d'istromenti militari», assieme alla sua scorta incontra Eumene prigioniero alle porte di Sebastia), sia in «Son per lei un zibaldone» e in «Mi rimbomba dentro il core». Queste risorse musicali sono qui usate per descrivere le ridicole pene d'amore di Barlacco, mentre nel dramma serio corroborano il piglio guerresco.

L'idioma eroico-militare subisce così una deformazione, è oggetto di parodia, invitando a ripensare il contesto bellico della Napoli di quegli anni. L'intermezzo, all'interno del dramma serio *Artemisia*, fu rappresentato il 7 gennaio 1731: durante l'anno precedente l'imperatore Carlo d'Asburgo aveva riorganizzato le difese dei suoi possedimenti italiani, abolendo il Battaglione e gli Uomini d'arme (due gruppi difensivi propri di Napoli) e sostituendoli interamente con soldati austriaci. Una così ampia presenza militare, percepita come straniera, creava malcontento ai piedi del Vesuvio:²⁴

Con ciò, il Regno fu messo in grado d'essere guardato da più che 20.000 soldati. E tanti in circa ne ebbe effettivamente nel 1730 [...]. Si divisero tra Napoli, la Calabria e la Puglia, in modo da potersi facilmente e rapidamente riunire e soccorrere [...]. Gli ordini, come gli uomini della Difesa, venivan di fuori, perché fuori era il Padrone [...]. Quella stessa larva di forza indigena che erano il Battaglione e gli Uomini d'arme era scomparsa di fatto, perché l'imperatore aveane permesso l'abolizione [...]. [Gli] ufficiali [asburgici] intendevano far risparmi qui, per mandar denaro fuori, alle case loro [...]. Questi mali ed oltraggi non sfuggivano a' contemporanei.²⁵

È possibile che la composizione della *Furba e lo sciocco* abbia risentito, direttamente o indirettamente, di questi avvenimenti. Nella coppia costituita dal dramma serio *Artemisia* e dai suoi intermezzi si può dunque scorgere un'interpretazione dicotomica del nuovo *milieu* militare: una ufficiale, popolata da «illustri guerrieri, anime invitte», l'altra sotterranea e ancillare, più critica, dove il militare austriaco (l'ussaro, appunto) diventa una sorta di ridicolo *vilain* della situazione (Sofia travestita), e dove le raffigurazioni musicali (poste, nel primo caso, a fondamento di un discorso celebrativo) vengono decontestualizzate e rese triviali. In questa stessa prospettiva si possono raffrontare le due figure femminili: la prima, Artemisia, che eredita dalla mitologia classica la nomea di regina guerriera; la seconda, Sofia, che impugna la spada per puro arrivismo.

²⁴ MICHELANGELO SCHIPA, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Napoli, Luigi Pierro, 1904, pp. 23-27. Quest'opera riporta informazioni accurate, citando documenti d'archivio. Anche in ANTONINO PARISI, *Cronologia compendiate delle Due Sicilie dai tempi antichi conosciuti sino a tutto l'anno 1830*, Palermo, Filippo Solli, 1842, p. 198, si rileva come nel 1730 «fu spedita dall'imperator Carlo VI un'armata di trentamila tedeschi nell'Italia e nel nostro paese».

²⁵ SCHIPA, *Il Regno di Napoli* cit., p. 24.

ORGANICO E PERSONAGGI

[Corno I]

[Corno II]

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Sofia



Barlacco



LA FURBA E LO SCIOCCO

INTERMEZZO PRIMO

Aria di Barlacco

«Se mi vien la bizzarria»

Madama Sofia e 'l conte Barlacco

Vivace

Musical score for Violino I-II, Viola, Barlacco, and Basso. The score is in 2/4 time, key of D major, and marked **Vivace**. The first system shows the beginning of the piece. The Violino I-II part starts with a forte (*f*) dynamic. The Viola part also starts with a forte (*f*) dynamic. The Barlacco part is silent. The Basso part starts with a forte (*f*) dynamic.

Musical score for vocal and piano accompaniment. The score is in 2/4 time, key of D major, and marked **Vivace**. The first system shows the beginning of the piece. The vocal part starts with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal part is marked *(vien fuori minaccioso)*. The lyrics are: "Se mi vien, se mi vien la biz - zar - ri - a, zer - bi -".

5

f

f

-not - ti im-per-ti-nen - ti, im-per-ti - nen - ti, vi fa - rò ve - der s'ho

f *p*

7

p

p

den - ti, e che fa la rab - bia mi - a, e che fa la rab - bia

9

f *p*

f *p*

mi - a, se mi vien, se mi vien, se mi vien la biz - zar -

f *p*

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di giugno 2017